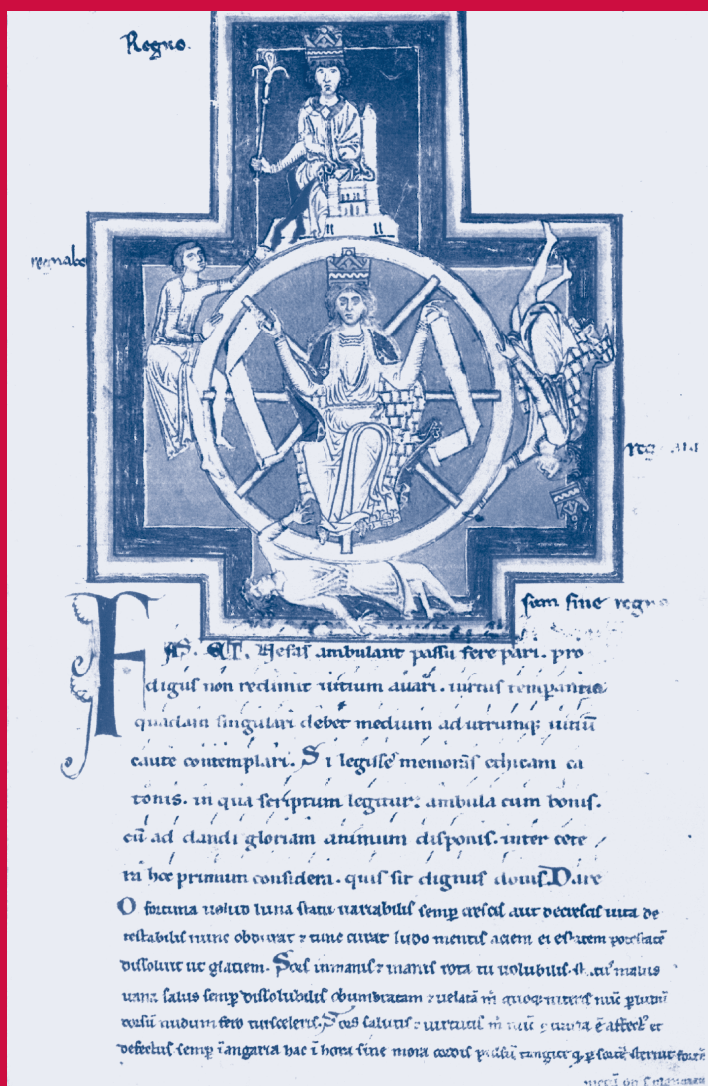


LE MOYEN AGE

REVUE D'HISTOIRE
ET DE PHILOGOLOGIE

2/2016

Tome CXXII



Inscription et Performance dans le *Testament Rhetoricael* d'Eduard de Dene (Bruges, 1562)

1. Introduction

L'intérêt récent pour la performance dans les études littéraires du Moyen Âge et de la première Modernité s'avère être une bénédiction pour notre compréhension des textes vernaculaires produits dans les anciens Pays-Bas aux xv^e et xvi^e siècles. Grand nombre de pièces de théâtre, poèmes et chansons produits à cette époque et dans ces régions qui nous sont parvenus ont été conçus pour être représentés, surtout dans le cadre d'une culture festive fort développée (fêtes religieuses, foires ou joyeuses entrées). L'étude de ces œuvres littéraires non seulement dans leur textualité, mais aussi par rapport aux circonstances dans lesquelles elles ont été présentées au public nous permet d'accéder à une meilleure compréhension de leur fonction sociale et politique ; souvent elle révèle aussi que, d'un point de vue thématique et stylistique, ces œuvres sont plus originales qu'une lecture purement textuelle le laisse supposer¹.

Il ne fait aucun doute que l'approche performative de la littérature néerlandaise des xv^e et xvi^e siècles est de grande valeur. Néanmoins, la majorité des études qui se sont servies de cette méthode présentent aussi quelque chose d'essentiellement anachronique, en ce qu'elles considèrent uniquement soit des cas de transmission orale de textes – par exemple la

1. Le présent article émane d'un autre texte (S. MAREEL, Performing the Dutch Rederijker Lyric : Eduard de Dene and his *Testament Rhetoricael* (1562), *The Modern Language Review*, t. 108, 2013, p. 1099–1220). Je m'y sers du cadre théorique présenté dans l'introduction du présent article, ainsi que d'un corpus de poèmes et chansons provenant également du *Testament Rhetoricael* d'Eduard de Dene. La rédaction de cette première contribution m'a conduit à constater que ma réflexion sur la relation entre performance et inscription dans le *Testament Rhetoricael* pouvait être poussée plus avant, ce que je m'efforce de faire dans les pages qui suivent.

représentation d'une pièce de théâtre, la présentation d'une chanson ou la récitation d'un poème –, soit des évocations ou recreations d'une de ces pratiques orales dans des textes destinés à être lus en privé². L'analyse de ces types de phénomènes oraux comme exemples de performance semble avoir été inspirée par l'intention d'étudier quelque chose qui, dans la terminologie de R. Schechner, « is » performance. « Something “is” a performance », écrit Schechner, « when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is³ ». Les « social context, convention, usage, and tradition » mis en œuvre ici sont notre notion moderne de la performance, qui est fortement influencée par l'anglais et la culture anglo-saxonne. On la retrouve, par exemple, dans la définition du terme *performance* dans le *Oxford English Dictionary* : « [a]n instance of performing a play, piece of music, etc., in front of an audience ». La définition est assez large mais contient les trois éléments qui sont généralement acceptés aujourd'hui comme définissant la performance d'un texte littéraire et qu'on retrouve également dans les approches performatives de la littérature néerlandaise des xv^e et xvi^e siècles : l'oralité ainsi que la présence d'un *performer* et d'un public.

La langue néerlandaise des xv^e et xvi^e siècles ne semble pas avoir connu d'équivalent pour le terme « performance ». Au premier abord, ceci ne constitue pas un problème. Contrairement au mot même, les phénomènes que nous désignons en tant que performance semblent bel et bien avoir existé. Des pièces de théâtre, poèmes et chansons étaient régulièrement représentés devant un public, souvent lors d'un même événement. Il est par contre plus problématique de constater l'absence d'indication quant à la façon dont les spectateurs de l'époque percevaient ces différentes formes de présentations de textes comme un phénomène cohérent, de la même façon que nous les considérons en tant que tel, c'est-à-dire comme différentes manières selon lesquelles un texte littéraire peut faire l'objet d'une performance. Certes, des pièces de théâtre, des poèmes et des chansons étaient présentés oralement, mais ils étaient également offerts au public de nombreuses autres façons. Ainsi, ils pouvaient être distribués sur des feuilles volantes manuscrites ou imprimées, affichés à l'intérieur et sur les façades d'immeubles et de monuments, rassemblés dans des recueils de textes et appris par cœur. Rien n'indique que réciter un poème ou représenter une pièce de théâtre étaient des actions considérées comme plus proches que réciter un poème et afficher ce même poème sur une façade. Autrement dit : nous n'avons pas d'indications qu'au xv^e et xvi^e siècles, l'oralité était considérée comme un trait distinctif permettant de parler de performance, comme elle semble l'être aujourd'hui.

2. Voir, par exemple, D. COIGNEAU, *Rederijkersliteratuur, Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening*, éd. M. SPIES, Groningen, 1984, p. 42 ; B. RAMAKERS, *Lezen als een toeschouwer. Over performatieve receptie van Middelnederlandse teksten, Queeste*, t. 11, 2004, p. 127, 138 ; mais aussi *Performing medieval narrative*, éd. E. BIRGE VITZ, N. FREEMAN REGALADO, M. LAWRENCE, Oxford, 2005 ; T.V.F. BROGAN, W.B. FLEISCHMANN, T. HOFFMAN, T. CARPER, *Art Performance, The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, éd. R. GREENE, S. CUSHMAN, Princeton, 2012, p. 1016–1020.

3. R. SCHECHNER, *Performance studies. An introduction*, 2^e éd., New York, 2006, p. 38.

Afin d'éviter le piège de l'anachronisme sans pour autant jeter par dessus bord l'intérêt du concept de performance pour l'étude de textes anciens, il s'agit donc de ne pas chercher des textes et des pratiques littéraires qui « sont » des exemples de performance, mais plutôt d'approcher des textes et pratiques « comme » performances. Pour citer Schechner à nouveau :

« Any behaviour, event, action, or thing can be studied "as" performance. [...] To treat any object, work, or product "as" performance [...] means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings⁴. »

Des recherches sur la performance littéraire (sous forme de présentation de pièces de théâtre, de poèmes et de chansons) ont démontré l'utilité de ce concept afin de produire du sens par la confrontation du texte littéraire avec un lieu particulier, un moment particulier et une audience particulière – une confrontation qui était généralement anticipée par l'auteur et/ou les exécutants du texte. Les deux *Bliscappen* – premier et dernier épisode de ce qui constituait à l'origine une série de sept pièces de théâtre sur des moments joyeux dans la vie de la Vierge Marie et dont les autres épisodes sont perdus⁵ – constituent un exemple intéressant provenant des anciens Pays-Bas pour la question qui nous occupe ici. Notre compréhension des *Bliscappen* a profondément changé depuis qu'on a commencé à les mettre en relation avec la procession annuelle bruxelloise de Notre-Dame du Sablon, après laquelle les pièces furent représentées entre 1448 et 1566⁶. La procession du Sablon était un événement religieux avec des implications politiques assez fortes. Elle fut utilisée pour confirmer et influencer les relations de pouvoir entre les échevins de la ville, qui subventionnaient l'événement, le peuple et les princes burgondo-habsbourgeois, trois groupes qui constituaient également les spectateurs de la parade⁷. En outre, des recherches plus récentes ont démontré que des textes littéraires sur la figure de Marie étaient aussi utilisés dans d'autres contextes de propagande politique à Bruxelles⁸.

Dans cet essai je montrerai que le fonctionnement et l'effet des phénomènes littéraires que nous considérons comme des exemples de performance peut également être discerné dans des phénomènes que nous ne dénommons

4. *Ibid.*, p. 30.

5. *Die eerste bliscap van Maria en Die sevenste bliscap van onser vrouwen*, éd. W.H. BEUKEN, Culemborg, 1978.

6. Pour un bon résumé des conditions dans lesquelles ces pièces ont été montrées, voir B. RAMAKERS, 5 mei 1448. Begin van de traditie van de jaarlijkse opvoering van een van de zeven *Bliscappen* in Brussel, *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, éd. R. ERENSTEIN, Amsterdam, 1996, p. 42–49.

7. R. STEIN, The *Bliscappen* van Maria and the Brussels Policy of Annexation, *Les sources littéraires et leurs publics dans l'espace bourguignon (xiv^e–xv^e s.)*, éd. J.M. CAUCHIES, Publication du Centre européen d'Études bourguignonnes (xiv^e–xv^e s.), t. 31, 1991, p. 139–151.

8. S. SPEAKMAN SUTCH, A.L. VAN BRUAENE, The Seven Sorrows of the Virgin Mary. Devotional Communication and Politics in the Burgundian-Habsburg Low Countries (c. 1490–1520), *Journal of Ecclesiastical History*, t. 61, 2010, p. 252–278.

pas aussi facilement avec le terme de performance. Je me concentrerai sur un phénomène particulier, que W. van Anrooij a nommé « des inscriptions dans l'acception la plus large du terme » (« opschriften in de ruimste zin van het woord »)⁹. Nous nous rendons de plus en plus compte qu'une large partie des textes écrits (littéraires et autres) de la fin du Moyen Âge et du début des Temps modernes a circulé en dehors de livres, sur des feuilles volantes ou des pamphlets, par exemple, mais aussi sur des murs intérieurs et extérieurs et sur toutes sortes d'objets d'usage courant. Ce genre d'écrits était même collectionné à l'époque. Ainsi J. Reynaert a démontré de manière convaincante que le manuscrit dit de Grammont (BRUXELLES, Bibliothèque royale de Belgique [= KBR], ms. 837–845), une collection importante de textes en vers et en prose présentant une grande diversité de genres (dont des énigmes, adages, textes historiographiques et le récit d'un pèlerinage) compilée dans les années 1460, était surtout un répertoire de textes pour des supports autres que le manuscrit classique¹⁰.

Afin d'établir l'utilité du concept de performance pour notre compréhension de la littérature ancienne, je livrerai une analyse du fonctionnement performatif (dans le sens de l'interaction d'un texte avec un lieu particulier, un moment particulier et un public particulier) de quelques types d'« inscriptions dans l'acception la plus large du terme » dans le *Testament Rhetoricael* (« Testament en vers rhétoricales », 1562), un manuscrit autographe de la plume du Brugeois Eduard de Dene, un des plus importants rhétoriciens flamands du xvi^e siècle¹¹. Dans cette collection, probablement inspirée par le *Grand Testament* (1461) de François Villon, De Dene rassembla plus de 300 de ses textes lyriques. La plupart de ces textes sont légués par la figure de l'auteur. Dans la première partie de la collection, les bénéficiaires des legs sont des individus et des institutions, dont la majorité peut être située dans le cadre brugeois. C'est notamment le cas des quatre ordres monastiques installés dans la ville, des huit églises paroissiales, des béguins et béguines, des confréries d'archers, des collègues de l'auteur au tribunal, de sa femme et de ses enfants, d'autres rhétoriciens et des autorités ecclésiastiques et civiles. Dans la deuxième moitié du *Testament*, la figure de De Dene s'adresse à des catégories de personnes plus générales, divisées selon les sept péchés capitaux.

L'auteur a rédigé sa collection au milieu du xvi^e siècle, à un moment où un autre poète flamand, Lucas d'Heere, se servait déjà des formes renaissantes du sonnet et de l'ode. En comparaison, les refrains, ballades et rondeaux de

9. W. VAN ANROOIJ, *Middeleeuwe opschriften : Aanzien doet gedenken*, *Literatuur*, t. 14, 1997, p. 12. Sauf indication contraire, les traductions sont les miennes.

10. J. REYNAERT, *De verborgen zijde van de middeleeuwse kopiïst. Over de functie en de samenstelling van het Geraardsbergse handschrift*, *Queeste*, t. 6, 1999, p. 49 ; pour une édition moderne du manuscrit dit de Grammont, voir *Het Geraardsbergse handschrift*. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 837–845, éd. M.J. GOVERS, H. KIENHORST, Hilversum, 1994. Le Huygens Instituut a plus récemment mis en ligne une édition électronique réalisée par P. Boot et H. Brinkman et basée sur l'édition de Govers et Kienhorst : <<http://geraardsbergen.huygens.knaw.nl/>>.

11. L'autographe de De Dene a été édité : Eduard de Dene, *Testament Rhetoricael*, 3 vol., éd. W. WATERSCHOOT, D. COIGNEAU, Gand, 1976–1980. Les citations du *Testament* font référence à cette édition.

De Dene renvoient plutôt en arrière, vers la période allant entre le milieu du xv^e et le début du xvi^e siècle, l'âge d'or des chambres de rhétorique en Flandre et au Brabant. Dans l'histoire de la littérature, son *Testament* doit donc être considéré davantage comme un apogée de ce qui précède que comme une annonce de ce qui suit.

Outre la valeur littéraire de la collection, d'autres éléments rendent le *Testament* de De Dene très intéressant pour la pratique littéraire qui nous intéresse ici. Tout d'abord, la collection contient de nombreuses « inscriptions dans l'acception la plus large du terme », qui ne furent jamais analysées dans leur ensemble ou d'un point de vue performatif. De surcroît, contrairement à la majorité des collections manuscrites qui nous sont parvenues, le *Testament* contient des textes d'un seul auteur, rédigés dans un lieu spécifique (Bruges) et dans un espace de temps limité (1524–1561). Les brèves introductions dans lesquelles la figure de l'auteur fait don des textes et précise souvent à quelle occasion et dans quelles circonstances les textes ont été composés ou utilisés se révèlent aussi être d'une grande valeur.

2. Lieu et public

Une caractéristique performative importante des inscriptions est leur rattachement topographique. La signification de l'inscription prend forme dans l'interaction du texte avec un lieu spécifique. Sur ce point, les inscriptions diffèrent des feuilles volantes et pamphlets vendus ou distribués dans la rue, une autre voie de diffusion courante de textes hors du livre aux xv^e et xvi^e siècles. Les feuilles volantes et pamphlets contenaient souvent des textes d'une longueur comparable aux inscriptions mais étaient moins liées à un lieu spécifique¹².

L'interaction entre inscription et lieu est bien illustrée par une série d'épithames du *Testament Rhetoricael* (II, p. 7–22), un genre qui semble avoir connu une certaine popularité dans la littérature néerlandaise du xvi^e siècle¹³. De

12. Sur les feuilles volantes et les pamphlets dans les anciens Pays-Bas aux xv^e et xvi^e siècles, voir, par exemple, J. VAN LEEUWEN, *Over slapscheten en levereters. Pamfletten en strooibriefjes in de laatmiddeleeuwse Vlaamse stad*, *Madoc*, 2004, p. 77–84 ; A. DUKE, *Posters, Pamphlets and Prints : The Ways and Means of Disseminating Dissident Opinions on the Eve of the Dutch Revolt*, *Alastair Duke, Dissident Identities in the Early Modern Low Countries*, éd. J. POLLMANN, A. SPICER, Aldershot, 2009, p. 157–177 ; J. DUMOLYN, J. HAEMERS, « A Bad Chicken Was Brooding » : Subversive Speech in Late Medieval Flanders, *Past & Present*, t. 214, 2012, p. 45–86.

13. Le poète et peintre gantois Lucas d'Heere, un contemporain de De Dene, par exemple, inclut aussi une série d'épithames dans son *Den hof en boomgaard der poësen* [1565], éd. W. WATERSCHOOT, Zwolle, 1969, p. 56–60 ; trois ans après la mort de Karel van Mander, qui était un élève de D'Heere, Marten vanden Vijver imprime à Leyde une longue série de poèmes, dont de nombreuses épithames, en néerlandais, latin et grec sur ce décès (*Epitaphien ofte grafchriften gemaect op het afsterven van Carel van Mander*, Leyde, 1609). Sur la poésie funéraire dans la littérature néerlandaise du début des temps modernes, voir aussi S.F. WITSTEIN, *Funeraire poëzie in de nederlandse renaissance*, Assen, 1969. Pour une étude plus générale sur l'écriture funéraire dans la culture occidentale, voir A. PETRUCCI, *Writing the Dead. Death and Writing Strategies in the Western Tradition*, Stanford, 1998.

Dene rédigea ses épitaphes à l'occasion de la disparition de rhétoriciens amis brugeois, comme le poète Jan de Scheerere, le poète et prêtre Stevin Vanden Gheenste, le poète dramatique Cornelis Everaert ou le peintre et ingénieur Lancelot Blondeel. À la fin du *Testament*, De Dene a aussi inséré deux épitaphes à son propre sujet (III, p. 219–220).

Dans ces épitaphes, De Dene se sert souvent de références déictiques au lieu où se trouve la tombe¹⁴. Ce sont précisément les références topographiques de ce type qui distinguent l'épitaphe des autres genres lyriques liés à la mort, comme l'élégie¹⁵. Ainsi, l'épitaphe de Lancelot Blondeel s'ouvre par les vers « Ci gît la chair de Lancelot Blondeel, autrefois travailleur à la truëlle de maçon » (II, p. 22) (*Hier licht vtolesch begraven van Landslood blondeel / voormaels werckman gheweist / met maetsers truweel*). Ou l'épitaphe de l'auteur lui-même: « Ci gît la chair de quelqu'un qui était rempli de bombance peccable » (*Hier licht vtolesch begraven / Van die eens was vul zondich ghebras*) (III, p. 219).

Le fait que ces épitaphes pouvaient effectivement orner une tombe est un élément essentiel pour le fonctionnement performatif que je tente ici de mettre en lumière. Étant donné qu'elles sont écrites en vers et qu'elles nous sont parvenues uniquement dans un recueil de textes lyriques, on pourrait penser que la dénomination « épitaphe » fait référence seulement à la forme poétique et au contenu des poèmes et non pas à leur usage. Dans *Quoting Death in Early Modern England. The Poetics of Epitaphs Beyond the Tomb*, S. Newstok a décrit, pour la « situation » anglaise, l'évolution de l'épitaphe d'une inscription tombale à un genre littéraire qui n'a plus de lien matériel avec un cimetière¹⁶.

Bien qu'il n'y ait pas de preuve décisive, plusieurs éléments suggèrent fortement qu'au moins certaines épitaphes de De Dene étaient d'abord issues d'un cimetière brugeois avant d'être intégrées dans son *Testament Rhetoricael*. Ainsi, elles contiennent des références spatiales plus détaillées que la formule figée « ci gît » (*Hier licht*), qui, comme Newstok l'a montré pour les épitaphes anglaises, ne peut pas être interprété comme une indication que des vers furent utilisés sur un tombeau¹⁷. En dessous d'une épitaphe pour Jan de Scheerere, par exemple, De Dene indique explicitement que le texte fut placé « devant sa tombe » (*Voor zyn Sepultueren [is] ghestelt*, II, p. 10). Dans une autre épitaphe pour le même De Scheerere, l'auteur fait appel aux « poètes, nymphes artistes » (*poeten Nymphen artisten*) et leur rappelle de « venir devant sa pierre tombale avec le cœur triste » (*tzynder sepultueren steene druckmoedich comt*, II, p. 10). Dans ses propres épitaphes,

14. Sur le *deixis* dans la poésie lyrique, voir K. GREEN, *Deixis and the Poetic Persona*, *Language and Literature*, t. 1, 1992, p. 121–134.

15. Voir S.L. NEWSTOK, *The Poetics of Epitaphs Beyond the Tomb*, Basingstoke, 2009, p. 51–54 ; *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, éd. R. GREENE, S. CUSHMAN, Princeton, 2012, p. 397–399, 450–452.

16. NEWSTOK, *The Poetics of Epitaphs*.

17. *Ibid.*

il fait référence à son « être placé quelque part » (*yeuwers doen stellen*, III, p. 219). Malheureusement, aucune tombe présentant un texte de De Dene n'a encore pu être identifiée. Par contre, nous connaissons bien des sépulcres brugeois comportant des vers d'autres rhétoriciens. À l'hôpital Saint-Jean, par exemple, est conservée une plaque commémorative pour Pieter van Muelenbeke († 1480) avec un poème en néerlandais de 23 vers gravé dans le cuivre¹⁸. Le texte contient un acrostiche et un chronogramme typique de la poésie des rhétoriciens.

Nous savons que l'espace public brugeois comportait d'autres types d'inscriptions de la main de De Dene¹⁹. Une de celles-ci est toujours visible aujourd'hui : devant la porte d'entrée de la chapelle de l'école des *Bogarden* (maintenant l'école brugeoise des Beaux-Arts), on peut voir un chronogramme de l'auteur. Il y fut placé à l'occasion d'une tombola organisée en 1549 pour financer la restauration de cette école pour orphelins et enfants abandonnés. Le texte contient une référence exophorique assez étendue au lieu où il fut installé, une caractéristique typique de ce genre d'écrits et dont dérive une partie de leur force performative :

« Avec la monnaie rassemblée lors de la tombola
Organisée par ceux de la Bogarde
Ce travail [la restauration de l'école ; c'est moi qui souligne] fut initié,
comme chacun peut le voir.
Lisez les lettres rouges et vous compterez l'année²⁰. »

Outre le *deixis* spatial, le chronogramme pour les *Bogarden* contient également le *deixis* personnel. Les pronoms *chacun* et *vous* ne font pas référence à des personnes qui sont mentionnées ailleurs dans le texte, mais qui se trouvent devant la pierre dans laquelle fut gravé le chronogramme. Le même phénomène peut être observé, de façon plus claire et ample, dans l'épithaphe de Cornelis Everaert :

« Pourquoi, *vous*, qui venez maintenant ici pour réfléchir,
Comme des amis fidèles
Devant la tombe, où fut posé, en bas dans la terre, la chair
De Cornelis Everaert, avec anxiété et deuil,
Non non, *vous* qui promenez toujours sur ces campagnes terrestres,
Homme et femme,
Soulagez votre douleur (II, p. 20, c'est moi qui souligne)²¹. »

18. V. VERMEERSCH, *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*, t. 2, Bruges, 1976, p. 287–289 ; voir A. VIAENE, *Retoricijnse grafschriften uit de kring van Anthonis de Roovere, Brugge 1461–1480*, *Biekorf*, t. 62, 1961, p. 353–359.

19. Nous pensons notamment aux nombreux chronogrammes dans le *Testament Rhetoricael*.

20. *Met pennynghen, ghegadert ter loterie / Bij die vander boghaerde vry vpghestelt, / Was dit werck beghonnen, zoot elck anzie. / Leist de roode letteren: tjaer ghij telt*. Sur ce texte, son identification et sa restauration en 2001–2002, voir D. GEIRNAERT, *Restauratie met rekenfout*. Eduard de Denes chronogram voor de Bogardenschool, *Biekorf*, t. 111, 2011, p. 186–191.

21. *T W y // g h y // die nu comt alhier ten beschauwe
Als vrienden ghetrauwe*

L'adresse directe du lecteur dans ces poèmes présuppose une voix qui énonce cette adresse²². Comme j'essaie de le démontrer dans cet article, la présence physique du *performeur* et l'oralité ne sont pas indispensables pour pouvoir parler de performance. Par contre, les textes qui sont présentés de façon performative au moyen d'une inscription contiennent toujours la voix d'une figure poétique fort présente et qui s'adresse à un public souvent précisément défini. La voix est souvent si présente qu'il est difficile de déterminer si un texte a été présenté oralement ou par inscription. Ainsi De Dene lègue à la gilde de saint George (*Tghezelschip vander oude Boghe*) une « ordonnance » (*Ordonnantie*) en vers. Au nom du « maître, roi, doyen et conseil » (*Hooftman Conyngh deken ende den ghemeenen Eedt*) de la gilde, le texte s'adresse à « chaque confrère qui se trouve à table dans la salle » (*elck ghildebroeder der tafel vp zale*). Ce dispositif semble avoir eu pour but d'inciter les personnes présentes à bien se conduire et surtout à ne rien détériorer dans leur ivresse.

« Celui qui cassera, abîmera, ou jettera grossièrement
Un verre ou autre gobelet ici
À cause de l'ivresse, qu'importe la noblesse de son état,
Ou s'il est ecclésiastique ou laïque, cela ne lui avancera à rien
[...] Il devra payer la valeur de l'objet en question
Deux fois, avant qu'il ne quitte la cour (I, p. 223)²³. »

L'utilisation de l'adverbe de lieu « ici » (*hier*) (ailleurs le texte emploie « ici dans la salle » – *hier ter zale*) indique de façon assez nette que le poème a été conçu pour fonctionner dans l'espace où se réunissaient les tireurs. Cependant, il n'est pas certain que cette « ordonnance » a été affiché dans la salle ou a été lue à haute voix, par exemple par le poète lui-même qui était probablement membre de la gilde.

L'analogie entre l'« ordonnance » pour la gilde de Saint George et un autre poème du *Testament*, légué aux « Nobles seigneurs de la Loi » (*Edel heeren vander Wet*) de Bruges (II, p. 88) suggère que la première était destinée à être affichée, plutôt que lue à haute voix. Ce second texte s'adresse également à un public bien défini, dont il attire l'attention à certains devoirs (dans ce

*Ten grave / daer toleesch light inder eerden beneden
Van Cornelis everaerdt / met druck ende Rauwe
Neen neen // die bewandelt noch deerdsche landauwe
man ende vrouwe //
ghetempert hu rauwe.*

22. Sur le phénomène de la voix dans la poésie, voir, par exemple, l'essai classique de T.S. ELIOT, *The Three Voices of Poetry*, in., *On Poetry and Poets*, New York, 1957, p. 96–112 ; P. ZUMTHOR, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, 1984.

23. *Zowie hier eenich drynckglas oft ander drynckvaeten
breken / schenden / of worpen zal Onmanierich
duer dronckenschap / hoe edel hy zy van staeten
hy zy gheestlick / weerlick / tzal hem niet baeten
[...]
die zal de weerde van dien / zoo gheweest hanthierich
dobbel moeten betalen / eer huut hof hy zal gaen.*

cas juger avec justesse) en faisant référence à un lieu spécifique. Ici, De Dene ne précise pas non plus si nous avons affaire à une inscription. Toutefois, ce genre de poème adressé à des dignitaires urbains pour leur indiquer leurs devoirs est assez bien connu par d'autres sources, dans lesquelles leur distribution par inscription est mieux documentée. Dans l'évocation de l'année 1480 de l'*Excellente Cronike* se trouve notamment un poème un peu plus court mais fort comparable dans sa forme, son thème et son ton au texte du *Testament*. D'après la chronique brugeoise, le texte en question fut « placé » (*ghestelt*) dans la chambre des échevins de la *keure* et dans celle de la *ghedeede*²⁴. En outre, dans une série d'articles, W. van Anrooij a attiré l'attention sur des poèmes comparables qui sont encore visible aujourd'hui²⁵. Ainsi, sur une poutre maîtresse dans la salle des mariages de l'hôtel de ville de Bruxelles se trouve toujours un poème sur la manière de gouverner une ville qui remonte probablement au xv^e siècle²⁶. La poésie n'était d'ailleurs pas la seule forme artistique utilisée à la fois pour orner des espaces officiels où les notables urbains exerçaient leurs fonctions et pour leur rappeler leurs devoirs et responsabilités. À cet égard, on pensera notamment aux tableaux de justice, qui étaient alors assez fréquents²⁷. Si le poème de l'*Excellente Cronike* a effectivement été exposé dans les chambres des échevins brugeois, il se trouvait probablement à proximité d'un des exemples les plus connus de ce genre de tableau, le *Jugement de Cambyse* (BRUGES, Groeningemuseum, n° 0040.I-0041.I) que Gérard David semble avoir peint pour la même *scepen-camere* en 1498²⁸.

3. Moment

Au premier abord, la temporalité semble constituer une différence importante entre la performance orale ou par inscription d'un texte. Présenté oralement, le texte n'est offert au public qu'aussi longtemps que résonne la voix du performeur. Il est donc automatiquement lié à un moment spécifique dans le temps. Comme le montre l'exemple des *Bliscappen* bruxellois évoqué plus haut, cet instant lors duquel une pièce de théâtre est présentée, un poème lu ou une chanson chantée détermine souvent la signification du texte et son effet sur le public.

En principe, les inscriptions restent présentes plus longtemps que les présentations orales et sont donc plus durables. Cependant, dans la pratique

24. *Dits die excellente cronike van Vlaenderen*, Anvers, 1531, fol. ccxixv.

25. VAN ANROOIJ, *Middeleeuwe opschriften*, p. 11–12, 100–101, 158–159, 210–212, 368–370.

26. Id., *Hoemen eene stat regeren sal. Een vroege stadstekst uit de Zuidelijke Nederlanden*, *Spiegel der Letteren*, t. 34, 1992, p. 139–157.

27. J. DE RIDDER, *Gerechtigheidsstaferelen in de 15^{de} en 16^{de} eeuw, geschilderd voor schepenhuisen in Vlaanderen*, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. 25, 1979–1980, p. 42–62.

28. H.J. VAN MIEGROET, *Gerard David*, Anvers, 1989, p. 143–177.

de la performance de textes littéraires par inscription, cette dissemblance est moins stricte. Ici aussi, on peut jouer avec la temporalité et construire une relation significative entre un texte et le moment lors duquel il est présenté. Les poèmes du *Testament Rhetoricael* qui, selon De Dene, devaient être placés dans une église ou une chapelle en sont un bel exemple. La majorité des textes de ce type sont des hymnes à un saint ou au sacrement de l'Eucharistie. Ils sont aussi connus des arts plastiques. Dans le *Portrait d'un jeune homme* de Petrus Christus (LONDRES, National Gallery, n° NG2593), par exemple, un hymne en Latin à sainte Véronique est accroché sur le mur au fond du tableau. Certains de ces poèmes étaient probablement visibles continuellement. Cela dit, selon le *Testament*, ceci n'était pas toujours le cas. À l'église Sainte-Walburge par exemple, De Dene a légué un *refrein* dont toutes les strophes se terminent par le vers « Venez à la table du seigneur en portant votre robe nuptiale » (*Comt tsheeren tafel Reyn met hu bruloftcleedt An*, I, p. 170). Le poème est précédé par quelques vers dans lesquels la figure du poète n'indique pas seulement le lieu précis de l'église où le texte doit être placé mais aussi le moment lors duquel il doit être lu :

« Or pour renforcer les gens pieux qui sont aimés dans le Christ
Et qui viennent à la table du Seigneur,
Annuellement, comme des serviteurs de la foi,
Je me suis consacré avec affection,
Aussi pour faire augmenter la bonne dévotion,
À placer un *refrein* en l'honneur du seigneur,
Auprès du lieu où ils reçoivent le Saint Sacrement²⁹. »

Le texte devait donc être exposé près de l'autel, où les fidèles se réunissaient une fois par an, à Pâques, pour recevoir l'hostie. À l'église Saint-Anne, le poète lègue un *refrein* sur le même sujet et pour la même occasion que celui de Sainte-Walburge. Or ce texte-ci devait être exposé dans une partie plus avancée du bâtiment, près de l'entrée « pour que le chœur reste dégagé et qu'on n'obstrue pas le passage près de l'autel³⁰ ».

Ce qu'il advenait de ces hymnes consacrés au Saint Sacrement en dehors de la période de Pâques n'est pas évident à déterminer. Étaient-ils enlevés, couvert ou restaient-ils visibles en permanence ? Concernant un autre type d'inscriptions, la nature temporaire ne dépendait pas seulement de leur fonction, comme dans le cas des poèmes eucharistiques, mais aussi de leur matérialité et de la façon dont le texte était appliqué sur ce matériel. À la fin

29. *M a e r om de godsvruchteghe in christo gheminde
te sterckene / die ter tafel des heeren
laerlicx commen ghelooueghe ghezinde
zo heb ick my willen Liefmoedelick keeren
omme goede deuotie oock vermeerren
Omtrent de plaetse daer zy Communiceren
een Refereyn te schickene gode ter eeren.*

30. *Up datmer vrydom / inne de Choor // mercke
ende niet en belemmere omtrent den outaer* (I, p. 218)

du *Testament*, la figure de de Dene remarque que, dans le cas où l'épithaphe qu'il a composée pour lui-même serait trop longue ou trop chère à fabriquer (*waere dit te lanck of te groote cost*), il dispose d'une autre. Le texte de cette deuxième épithaphe est précédé par l'indication « faites clouer le suivant à un mur ou un poteau » (*Doet tnaervolghende naglen / An muer of post*, III, p. 219). Cette pratique qui consiste à distribuer des textes en les accrochant à un mur, un poteau ou encore une porte ou, dans le cas des *pasquinades* romains, à une statue est bien connue du contexte de la distribution de tracts politiques et religieux. À cause de leur fragilité matérielle, mais souvent aussi de leur nature diffamatoire, les écrits de ce genre disparaissaient assez vite de l'espace public³¹. De par leur caractère éphémère, ils sont aussi voisins des formes orales de performance d'une autre façon : ils pouvaient revêtir un caractère fort improvisé. Comme ils n'étaient lisibles que brièvement, on peut s'imaginer que peu de temps était investi dans leur composition et qu'il s'agissait souvent d'inspirations du moment ou de réactions sur quelque chose qui se passait dans l'espace où se trouvait l'auteur.

4. Performativité

Dans ce qui précède j'ai essayé de démontrer que la présentation de textes littéraires au moyen d'inscriptions manifeste des correspondances remarquables avec la représentation orale de pièces de théâtre, ou la récitation de poèmes et de chansons. Ces deux pratiques sont, comme je l'ai suggéré, gouvernées par un même principe performatif qui consiste en la confrontation consciente d'un texte avec un lieu, un moment et un public spécifiques. Une question essentielle que je n'ai abordée que brièvement jusqu'à maintenant sont les motifs qui sous-tendent ce principe. D'où provient ce penchant apparemment assez fort pour la création de performances de textes littéraires ? À quoi voulait-on arriver en présentant des textes à un public de cette façon-là ? En quoi la performance d'un texte diffère-t-elle de la lecture de ce même texte dans un livre ?

Une première raison pour préférer la présentation d'un texte par performance réside dans son caractère de diffusion : si un livre garantit la disponibilité d'un texte durant une longue période de temps et souvent dans un espace étendu, la performance permet d'atteindre un public spécifique à un moment et en un lieu précis. Ceci explique l'utilisation fréquente de formes de performance, surtout des affiches et des chansons, pour des buts politiques, autrement dit lorsque l'on veut influencer l'opinion publique dans

31. Voir, par exemple, L. MARTINES, *Poetry as Politics and Memory in Renaissance Florence and Italy, Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, éd. G. CIAPPELLI, P. LEE RUBIN, Cambridge 2000, p. 48–63 ; A. CASTILLO GOMEZ, *Entre public et privé. Stratégies de l'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or*, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, t. 56, 2001, p. 803–829 ; VAN LEEUWEN, *Over slapscheten en levereters* ; DUKE, *Posters, Pamphlets and Prints*.

le cadre d'un événement politique spécifique. Or, comme les exemples qui précèdent le montrent déjà, cette possibilité de la performance à déterminer qui lira ou entendra un texte et où et quand il le fera permet également de relever l'impact de ce texte sur son public. Les épitaphes de De Dene ou ses hymnes à l'Eucharistie ont été intégrés dans son *Testament Rhetoricael* (et peut-être dans d'autres livres aussi) et ils peuvent être appréciés dans ce contexte pour différentes raisons. Toutefois, leur effet était sans doute plus direct et plus poignant sur les contemporains de l'auteur qui se trouvaient devant les tombes ou les murs et piliers d'église, où ces textes semblent avoir été accessibles. La performance ne déterminait donc pas seulement la dissémination d'un texte mais aussi sa performativité.

L'usage fréquent que De Dene semble avoir fait de la performance pour diffuser ses textes est, je crois, intimement lié à leur thématique et à leur but didactique et moralisateur. Dans un des poèmes préliminaires du *Testament*, la figure de l'auteur dit espérer que ses lecteurs puissent tirer des exemples dans les textes (pour exprimer l'idée d'exemplarité, le néerlandais se sert parfois de l'image du miroir : *muegher in speghelen*) et se comporter conformément (*hem daer naer Reghelen*, I, p. 8). Les courtes introductions indiquent, souvent de façon explicite, comment la présentation du texte par inscription pouvait renforcer son fonctionnement didactique et moralisateur. Ainsi, l'auteur lègue un *refrein* sur l'humilité à ceux qui sont orgueilleux. Pour ce faire, il reprend l'image du texte comme miroir dont il s'était déjà servi dans un sens purement métaphorique dans les vers préliminaires cités ci-dessus, mais il y ajoute le sens matériel en indiquant que le but du poème est de fonctionner comme un miroir dans leur salle à manger (*om als een speghel tzyne in huerlieder Eit Camere*, II, p. 103)³². De façon analogue, après avoir décrit l'endroit où un hymne sur la Cène devait être affiché dans l'église Sainte-Croix à Bruges et le moment lors duquel il doit être visible, l'auteur poursuit en indiquant pourquoi ceci doit être fait :

« Pour instruire les gens ordinaires
Et les écarter du mauvais usage
Pour que personne n'y arrive dans l'habit de la pécheresse
Mais pour préparer que chacun s'acquitte de sa tâche
D'y venir avec Révérence (I, p. 206)³³. »

Le but du poème est donc de faire en sorte que les fidèles approchent l'autel avec révérence et repentir de leurs péchés pour recevoir l'hostie. Ce n'est pas

32. Sur l'image/objet du miroir dans l'art de la Renaissance, voir D. SHUGER, *The « I » of the Beholder : Renaissance Mirrors and the Reflexive Mind*, *Renaissance Culture and the Everyday*, éd. P. FUMERTON, S. HAUNT, Philadelphie, 1999, p. 21–41.

33. *Om de simpele Leeren
ende van mesbruuck afkeeren
dat daer nyemandt mach commen in tzonech habyt
maer Reden datter hem een yeghelick quyt
om daer te commene met Reverentie*

le texte pris isolément qui produira cet effet dans l'âme du fidèle mais son interaction avec l'espace de l'église, le rite de la messe, la proximité de l'autel et le moment de Pâques. Comme pour le mystère de la transsubstantiation auquel le poème doit préparer le fidèle, il s'agit donc dans ces performances d'une intégration de la parole, de l'esprit et de la matière.

Museum Hof van Busleyden Malines
Musée Royal des Beaux-Arts Anvers
Université de Gand

Samuel MAREEL
Samuel.Mareel@Mechelen.be